

Encartes
ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
encartesantropologicos@ciesas.edu.mx



Alonso Meneses, Guillermo

El muro fronterizo en Tijuana. Huellas fotográficas de las ofrendas/intervenciones artísticas en memoria de las y los migrantes muertos, 1999-2021

Encartes, vol. 5, núm 10, septiembre 2022-febrero 2023, pp. 263-277
Enlace: : https://encartes.mx/alonso-tijuana-muro-intervenciones-artisticas-memoria-migrantes-muertos
Enlace del ensayo fotográfico: https://encartes.mx/ensayos-fotograficos/alonso-tijuana-muro-intervenciones-artisticas-memoria-migrantes-muertos
Guillermo Alonso Meneses ORCID: http://orcid.org/0000-0001-9441-0956
DOI: https://doi.org/10.29340/en.v5n10.272



Disponible en https://encartes.mx

Este artículo contiene información multimedia, te invitamos a consultarlo en la versión digital.



ENCARTES MULTIMEDIA

EL MURO FRONTERIZO EN TIJUANA. HUELLAS FOTOGRÁFICAS DE LAS OFRENDAS/ INTERVENCIONES ARTÍSTICAS EN MEMORIA DE LAS Y LOS MIGRANTES MUERTOS, 1999-2021

THE BORDER WALL IN TIJUANA. PHOTOGRAPHIC PRINTS OF THE ART OBLATIONS/INTERVENTIONS IN MEMORY OF THE DEAD MIGRANTS 1999-2021

Guillermo Alonso Meneses*

Enlace del ensayo fotográfico:
https://encartes.mx/ensayos-fotograficos/alonso-tijuana-muro-intervenciones-artisticas-memoria-migrantes-muertos



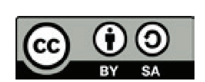
Resumen: La post-etnografía persigue "microacontecimientos" y *hallazgos visuales* acaecidos en Tijuana en los últimos 28 años. Estas fotografías muestran una iconografía de cruces blancas, calaveras, garrafas de agua vacías y flores de cempasúchil. La postfotografía permite redimensionar esta evidencia etnográfica. Así, el fotoensayo habla de una lucha de guerrillas sociocultural y artística contra el olvido estratégico promovido por los gobiernos de EEUU y México ante la muerte de migrantes, y los muros fronterizos como necroartefactos donde confluyen arte, solidaridad y memoria.
Palabras claves: migrantes muertos, post-etnografía, postfotografía, necroestética, arte callejero.

THE BORDER WALL IN TIJUANA. PHOTOGRAPHIC PRINTS OF THE ART OBLATIONS/ INTERVENTIONS IN MEMORY OF THE DEAD MIGRANTS 1999-2021

Abstract: Post-ethnography pursues "micro-occurrences" and visual findings that have taken place in Tijuana in the past 28 years. These photographs show an

* El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 10 • septiembre 2022-febrero 2023, pp. 263-277
Recepción: 17 de diciembre de 2021 • Aceptación: 4 de febrero de 2022
https://encartes.mx





iconography of white crosses, skulls, empty water jugs and cempasúchil flowers. Postphotography helps redimension this ethnographic evidence. Thus, the photo-essay speaks of sociocultural and artistic guerrillas against the strategic oblivion promoted by the governments of the U.S. and Mexico towards the deaths of migrants and the border walls as necro-artefacts in which art, solidarity and memory meet.
Keywords: Dead migrants, post-ethnography, postphotography, necro-esthetics, street art.

En una entrevista reciente (Zabalbeascoa, 2021), la fotógrafa Annie Leibovitz dejó caer tres frases que sintetizan una magistral sabiduría en torno a la práctica fotográfica: [A] cada quien ve desde lo que es, [B] las fotografías cambian según cuándo se miren y según con qué conocimiento se lean y [C] a veces es muy difícil cambiar la imagen que congela una fotografía. Por constataciones como éstas, he preferido hacer un ensayo fotográfico interpretado desde postulados post-etnográficos y post-fotográficos, cuyo animal totémico que mejor lo simboliza es un "unicornio azul alado", por lo que tiene de experimento alquímico (mezcla) al hacer coexistir imágenes obtenidas en recorridos de campo de un proyecto etnográfico de rescate urgente.

Es decir, este ensayo no muestra las conclusiones de una investigación sostenida en el tiempo. Es semilla de una investigación que inicia o, si se prefiere, es la justificación de una investigación en la cual me estoy comprometiendo para rescatar unos hechos que merecen ser recordados. Tomé las fotografías porque mi intención era documentar el impacto del muro en la movilidad clandestina de migrantes en el área fronteriza. Pero, una y otra vez, me mostraban la poderosa huella del activismo, las ofrendas o las instalaciones artísticas desarrolladas en Tijuana entre 1999 y el 2022. Una desesperada llamada de atención ante la tragedia migratoria y las muertes que aun hoy continúan. Y en la última década se unió el activismo contra las deportaciones, otra tragedia.

Las fotografías, con su minimalista pie de foto, hablan por sí solas y aspiran a circular libremente como símbolos de memoria y denuncia de las tragedias de las y los migrantes irregulares, indocumentados por no portar pasaporte y visado, clandestinos por tener que ocultarse de unas autoridades insensibles a las injusticias. Las imágenes, además, muestran ejemplos de un arte callejero y urbano condenado por naturaleza a la in-

temperie que lo degrada y hace efímero, para mantener viva la memoria de las y los migrantes muertos en la frontera. La denuncia que se repite es: ¿cuántos más?, ¿cuántas muertes más?, ¿cuántos migrantes muertos más se necesitan para buscar una solución?

♦

Alfonso Reyes dijo que el ensayo es "el centauro" de los géneros literarios y Juan Villoro que la crónica es el "ornitorrinco", y, siguiendo este juego de imágenes metafóricas, acaso el fotoensayo sea el "unicornio", y el ensayo fotográfico marcado por la post-etnografía y la postfotografía sea el "unicornio azul alado" (W.B. Yeats y Silvio Rodríguez) de los géneros de representación, o un ciborg (Haraway, 2016) visual-conceptual. Un procedimiento mixto, que no híbrido. Una mezcla que sólo tiene sentido en cuanto necesita recrear, innovar, experimentar, jugar; es un género *trans* e incluso *queer*, donde prima la imagen fotográfica que se resiste a una identidad fija, donde la palabra o el concepto sólo dan información subfotográfica.

El logos que entreteje el texto aspira a hacer una crónica de procesos y dar un contexto, establecer unos antecedentes a modo de un marco, pero al danzar con la fotografía, la escritura que se inscribe con trazos de luz,[1] propicia un entrelazamiento ciborg entre el recorrido de campo, la observación participante y la práctica etnográfica en este mundo terrenal y virtual-digital del siglo XXI, junto a la máquina de sacar fotos.

Esta intersección entre la mirada etnográfica, la realidad visualizable y las imágenes-fotográficas, por un lado, y enfoques y perspectivas etnológicas, así como entramados de categorías descriptivas y analíticas que ayudan a discernir, por otro lado, constituyen una necesidad epistemológica y metodológica. De otra manera sería imposible dar cuenta, siempre de manera parcial o incompleta, de los fenómenos culturales del mundo densamente interconectado por estructuras "digitaltrónicas" por las que circulan tsunamis de imágenes. Avalanchas de representaciones fotográficas de un mundo inasible. "La fotografía ya no enseña cómo era el mundo,

[1] Talbot, el inventor de la fotografía, llamó a su invento *sun pictures* o *worlds of light,* pues como la escritura, lograba que el pasado permaneciera para siempre (Belting, 2007: 228).



sino cómo era cuando todavía se creía que era posible poseerlo en fotos" (Belting, 2007: 266).

Este mundo actual modelado por fuerzas globalizadoras, donde se yuxtaponen y confunden el proyecto de la modernidad cultural, el capitalismo económico y el neoliberalismo político, con sus hibridaciones tóxicas y atroces, es el más fotografiado y visualizado. Donde las periferias, márgenes sociales o enclaves rurales-naturales proyectan imágenes contra-hegemónicas. Las avalanchas de imágenes dan cuenta constantemente de cambios que desbordan nuestra capacidad de observación, registro, análisis y explicación. Nada nuevo bajo el sol, salvo que ahora tenemos pormenorizadas imágenes y registros audiovisuales. Cuando Lévi-Strauss (1988) al final de *Tristes Trópicos* en 1955, exclama ¡adiós, salvajes!, ¡adiós, viajes!, es porque algo estaba cambiando radicalmente. Anunció una nueva era que encripta un reto intelectual que es, a un tiempo, metateórico, poético o artístico y existencial, e interfiere desde entonces en cualquier proyecto antropológico o etnológico que se atreva a experimentar con textos, imágenes o sonidos.

Precisamente, este ensayo busca explicitar sintéticamente algunas cuestiones epistémicas, teórico-metodológicas y estéticas que atraviesan el *corpus* de fotografías. El tema central de éstas son las intervenciones y *performances* artísticas (*street art* y arte fronterizo incluidos) que sobre el muro fronterizo erigido frente a Tijuana se hacían para conmemorar y denunciar la muerte de migrantes cruzando la frontera. Las fotografías se tomaron entre 1999 y 2022. Para ello articulé el ensayo con diferentes *leitmotiv* como la post-etnografía, la imagen fotográfica en tiempos de postfotografía o los muros fronterizos intervenidos artísticamente para denunciar la muerte de migrantes.

De la etnografía a la post-etnografía

La noción de post-etnografía, en este trabajo, no implica la superación de la etnografía tradicional que opera sobre el trabajo de campo y la observación participante para acabar en una monografía, ni mucho menos su liquidación. Tampoco la desnaturalización de la etnografía como texto de descripción y análisis cultural. Menos aún cuando en 2022 se cumplirá el centenario de la publicación de Malinowski (1975) *Los Argonautas del Pacífico Occidental*, que inauguró la manera canónica de hacer etnografía en Antropología. Soy consciente, además, de la mala fama de las nociones y catego-

rías construidas con el prefijo post, doy por supuesto que no es la primera vez que se propone, pero opciones como neo-etnografía o trans-etnografía me resultan pretenciosas o imprecisas. También sé que la fotografía entró en las etnografías hace más de un siglo.

Evidentemente, aquí, la post-etnografía no anuncia la inauguración de un mundo en el sentido en que la Ilustración inauguró un mundo post-religioso, ni el final de una disciplina sin una razón de ser como el horizonte post-filosófico en el que se adentró Rorty (1998). No es deudora de la post-modernidad de Lyotard. Tiene más que ver con lo que Badiou (2003) dijo de Samuel Beckett, que es el primer autor literario postmoderno porque logró ensamblar prosa, poesía y teatro; o con el manifiesto de la postfotografía de Fontcuberta (2011), donde expone pautas para un cambio radical de la fotografía en su relación con el autor, el arte y las complejas situaciones de un mundo globalizado e interconectado con dispositivos digitales y redes sociales a la estela de internet.

Lo post-etnográfico, por tanto, asume el legado de las etnografías clásicas –con sus virtudes gnoseológicas y sus miserias coloniales– para adentrarse sin ataduras formales en un escenario de experimentación etnográfico, de registro, representación, análisis, interpretación de artefactos culturales y su escritura. La práctica post-etnográfica persigue un texto que se sabe deudor de las omnipresentes imágenes y avalanchas de información que circulan por internet, y asume su condición de relato provisional sobre un mundo humano que se diluye a cada paso. Es un intento por resituar estos retos en el espacio y el tiempo en el sentido que lo propugnan la etnografía multisituada (Marcus, 1995; 2001) y la netnografía (Hine, 2008).

Ante este panorama metafóricamente apocalíptico, la post-etnografía algo tiene de reconstrucción de un barco tras el naufragio a partir de los restos rescatados por un *beachcomber* que depende de lo que arrojan las olas a la playa. Algo tiene de arte japonés del Kintsugi que reconstruye cerámicas rotas, de traducción apoyada en una mutilada piedra Roseta, de texto transgénero por las lecturas transdisciplinares que interfieren indisciplinadamente sin atender a dogmatismos disciplinares; de texto transcultural donde confluyen distintos dialectos, idiomas, *argots* e ideas heterogéneas encontradas en tiendas de cambalache académicas, tianguis culturales y antros contraculturales. En este sentido, la transculturación (Ortiz, 2003) es lo contrario que la hibridación, una categoría parásita o "zombie"



(Beck, 2000). La hibridación aplicada a lo cultural, otro concepto-fetiche o *keyword* con muchos *likes*.

Esta intersección de prácticas disciplinares, tradiciones de pensamiento y saberes populares que se condensan en la post-etnografía responde a un proceso de mezcla y mestizaje transdisciplinar; insisto: es un proceso creativo de transculturación (Ortiz, 2003), no de taxidermista hibridación académica. Insisto en ello porque tiene que ver con la denuncia de los "seudosaberes" o falsos hallazgos que hizo Hannah Arendt, y que son extensibles a las ciencias sociales tal como se practican hoy en día.

> La incesante e insensata demanda de saber original en muchos campos donde ahora sólo es posible la erudición ha conducido, bien a la pura irrelevancia, el famoso conocer cada vez más acerca de cada vez menos, bien al desarrollo de un seudosaber que actualmente destruye su objeto (2005: 46).

En síntesis, esta post-etnografía asume que ha captado "microacontecimientos" acaecidos en Tijuana en los últimos 28 años, un *collage* de movimientos y *hallazgos visuales* en los que se cree descubrir *algo* allí donde se encuentran la ciudad y la sociedad (Delgado, 2019), Tijuana y la frontera, los EEUU y México o el etnógrafo con las prácticas locales.

De las imágenes de la muerte a la muerte de la fotografía

Belting (2007) defiende la imagen en tanto significado simbólico y la importancia de la irrupción de las imágenes profanas que crecen a extramuros de los museos entendidos como los templos sacrosantos del Arte. Unos museos que en el mundo contemporáneo deben enfrentar los cuestionamientos de las imágenes alternativas, la creación de imágenes en el espacio social como las del arte callejero, muralismo urbano, grafitis y otras intervenciones y performances. Porque "la unidad simbólica a la que llamamos imagen" es inseparable de "los lineamientos de la vida" y porque "vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes" (Belting, 2007: 14).

Por otro lado, Susan Buck-Morss defiende que "la imagen es percepción congelada" (2009: 37), más que la representación de un objeto, una definición que se complementa con la propuesta de Belting que concibió la fotografía como "un fragmento del flujo de la vida que nunca habrá de

repetirse" (2007: 29). Es a partir de esta tradición que Buck-Morss entiende que podemos hallar en la imagen diferentes objetos, "un trazo-imagen" con un sentido inestable o evanescente, por cuanto éste no puede ser impuesto a manera de revestimiento fijo de una imagen. Una de las consecuencias es que "un nuevo tipo de comunidad global se hace posible, y también un nuevo tipo de odio" (Buck-Morss, 2009: 37), donde circulan por internet las anestesiantes imágenes hegemónicas (Buck-Morss, 2009: 42).

La panorámica crítica propuesta por Buck-Morss para evaluar el potencial de los estudios de la imagen visual contemporánea con su poder desestabilizador son un antecedente teórico que permite comprender el surgimiento del campo de lo post-fotográfico propuesto por Fontcuberta (2011). Belting señala que "somos testigos de la autodestrucción de la fotografía" (2007: 230). Sin embargo, Fontcuberta propone otra lectura. La postfotografía responde a la revolución tecnológica digital que produce continuos cataclismos y eventos, como la irrupción del nuevo ciudadano-fotógrafo y las omnipresentes cámaras, y este devenir alcanzó un punto de no retorno cuando los recursos se abarataron, se sofisticaron y se popularizaron, creando una nueva *mediasfera*. Nuestra adaptación a ella refleja un "darwinismo tecnológico" (Fontcuberta, 2011).

La necesidad de una imagen urgente y oportuna, en palabras de Fontcuberta, mató a las cualidades de una imagen profesional. Además, "esto nos sumerge en un mundo saturado de imágenes: vivimos en la imagen, y la imagen nos vive y nos hace vivir" (Fontcuberta, 2011). El paradigma vislumbrado por este teórico-fotógrafo es revelador: la postfotografía no es más que la fotografía adaptada a nuestra vida *on line*. La postfotografía es la evidencia de que existe una esfera post-artística animada por nuevos códigos, prácticas y visiones. O, dicho de otra manera, "la postfotografía es lo que queda de la fotografía" (Fontcuberta, 2011). Belting ya había anunciado la desaparición de imágenes de la muerte y "la muerte de las imágenes, que alguna vez ejercieron la antigua fascinación de lo simbólico" (2007: 177). Este ensayo fotográfico, así lo creo, está atravesado por todos estos factores e ideas; respira los debates actuales.

La construcción del muro fronterizo frente a Tijuana

La frontera México-Estados Unidos, la frontera suroeste (*southwest*) de los EEUU, dio principio a una radical transformación en la gestión y vigilancia de sus límites al mismo tiempo que se derribaba el muro de Berlín. A



finales de 1989, grupos de civiles, jubilados y veteranos enfurecidos ante el caos migratorio en los límites de San Diego impulsaron la campaña denominada "Lights up the Border" traducido como "Luces altas [frente a la frontera]" o "Ilumina la Frontera". Estos vigilantes fronterizos civiles y su *performance* patriótica de protesta ya no temían el peligro comunista de una URSS que se colapsaba, sino al enemigo que los "invadía": los migrantes mexicanos. Se adelantaron una década a Huntington (2000) y su tesis mexicanofóbica. La acción tuvo repercusión mediática y se decidió construir un muro (*fence*) metálico para contener los flujos migratorios, una vieja idea bastante extendida internacionalmente en la actualidad (Wilson, 2014; Saddiki, 2017), y que solo logró desviarlos a las afueras de la ciudad o a los desiertos y montañas.

La administración de Bush *senior* en 1991comenzó a levantar frente a Tijuana, entre la playa y la garita de San Ysidro, la barda de acero (*steel fence*), a pie de frontera. Aquel "muro de luces" de automóviles encendidas se convirtió en un muro físico. Este primer muro discurría desde playas en paralelo a la avenida Internacional de Tijuana y materializó la metáfora del telón de acero de Winston Churchill; del aislamiento de la URSS se pasó al aislamiento de Estados Unidos. Para su construcción se utilizaron planchas metálicas de 2.4 metros de altura dispuestas en vertical; eran viejas y oxidadas plataformas para helipuertos portátiles y "caminos" que se ensamblaban sobre el terreno en horizontal, usadas en la Guerra de Vietnam hasta 1975 (Lerner, 2004; Alonso, 2013).

Ya con Clinton en el poder, el 19 de septiembre de 1993, el Servicio de Inmigración y Naturalización (INS) y la Patrulla Fronteriza del sector de El Paso pusieron en marchala *Operation Blockade,* llamada "Bloqueo" en México, frente a Ciudad Juárez, Chihuahua. Posteriormente, ante las protestas de México, se rebautizó *Operation Hold-the-line*. Un año después, el 1º de octubre de 1994, el INS puso en marcha en el sector de San Diego, California, la operación *Gatekeeper* (traducida como Guardián). Se enfocó en un área problemática de 5 millas (8 km) entre el mar y la garita (*Port of Entry*) de San Ysidro, frente a Tijuana, un reducido espacio donde tenía lugar el 30% de todos los cruces fronterizos irregulares de la frontera. La segunda fase de *Gatekeeper* empezó en octubre de 1996 y la barda de más de 20 kilómetros se instaló frente al aeropuerto y continuó hasta las cercanas montañas de Otay. Precisamente en 1996 crecieron las protestas en Tijuana por las muertes de migrantes que, desviados por el muro, se

adentraban por áreas peligrosas y producían un goteo pronto convertido en hemorragia de muertes.

Las nuevas áreas conflictivas y peligrosas estuvieron a partir de 1996 en Texas y desde 1998 en Arizona. Entre octubre de 1994 y septiembre del 2000 se acumularon 8 844 476 detenciones en la frontera con México; sólo en el año fiscal 2000 se hicieron 1.6 millones, de las cuales 600 000 fueron en Arizona. En el 2001 los atentados terroristas contra las torres gemelas en Nueva York y el Pentágono en Virginia inauguraron una nueva era en la vigilancia de la frontera. La violación de los derechos humanos y las muertes de migrantes no dejaron de aumentar (Smith, 2000, 2001; Alonso, 2003). Si en el periodo 1993-2013 en la región fronteriza podrían haber muerto 9,000 migrantes (Eschbach *et al.,* 1999; Alonso, 2013), para el 2021 la cifra podría rondar las 11 500 muertes en los últimos 28 años.

La mayoría murió por cuatro causas preponderantes: insolación-hipertermia, ahogados en ríos y canales de riego, accidentes de tráfico del vehículo que los transportaba e hipotermia. Los sectores de la *Border Patrol* donde más muertes se produjeron entre 1993 y 2002 fueron El Centro, Yuma y Tucson, que corresponden a los condados de San Diego, Imperial, Yuma, Pima, Santa Cruz y Cochise, todos en los desiertos del sur de California y Arizona, sin olvidar el eje fluvial Del Rio, Laredo y McAllen. El 70% de aquellas muertes se acumulaban entre abril y septiembre, los meses de mayor calor, mientras que los casos de muerte por frío e incluso congelamiento ocurren tanto en montañas en invierno como en las noches del desierto (Alonso, 2013).

En ese sentido, la causa mayoritaria de las muertes en las últimas tres décadas se debe a una conjunción de factores, básicamente relacionados con la subida de las temperaturas hasta 45° centígrados o más, el esfuerzo continuado en un terreno desértico irregular y no contar con suficiente agua. Estos factores hacen de ese escenario el más letal de todos por la brutalidad y rapidez con la que actúan sobre el organismo humano el calor y la deshidratación

El muro resignificado como espacio de memoria y denuncia

Utilizar el muro fronterizo frente a Tijuana para hacer ofrendas religiosas e instalaciones artísticas promovidas por grupos defensores de los derechos humanos, donde confluían actores laicos y de la Iglesia católica, se conviene



que comenzó a partir de 1996, y entre estos promotores había también ONG y artistas de San Diego. La primera acción relevante fue "El Viacrucis del Migrante", que concluía en el popularmente conocido como bulevar o carretera del aeropuerto de Tijuana, en la mesa de Otay, marcha auspiciada por la Coalición Pro Defensa del Migrante de Baja California. Y allí se pasaba a instalar sobre el muro de metal las cruces representando la muerte de migrantes, a las que se ponía el nombre de los que habían sido identificados.

La Coalición Pro Defensa del Migrante de Baja California surgió de la confluencia de un grupo de organizaciones civiles, religiosas e incluso gubernamentales asentadas a ambos lados de la frontera, lo que le da una implantación binacional en la región. Fue instituida en 1996 por seis organizaciones que desde hacía años recibían a migrantes o los asesoraban en Derechos Humanos. La Subprocuraduría de los Derechos Humanos y Protección Ciudadana de Baja California era una institución gubernamental. También estaban la Casa Madre Assunta para Mujeres Migrantes, dirigida por Mary Galván, o la Casa del Migrante de Tijuana, dirigida por el padre Luiz Kendzierski, la casa YMCA de menores migrantes, Ejército de Salvación, Centro de Apoyo al Migrante; mientras que del lado de San Diego estaba Claudia Smith y la Califonia Rural Legal Assistance Foundation (CRLAF).

Se atribuye a Claudia Smith la idea –o catalizar y dar forma a la idea– de financiar y colocar cruces con nombres en el muro que flanqueaba el bulevar o recta del aeropuerto, en memoria de los migrantes fallecidos cruzando la frontera. La idea era que los inmigrantes muertos no fueran olvidados; y si se podía había que identificarlos. No había que olvidar su muerte ni su nombre. Como se dice en *La Odisea*, nadie debe quedar sin tumba ni llanto. "Cuando alguien muere, su familia le lleva una cruz con su nombre a la tumba" (Smith, 2001). Las cruces formaban parte de actos y celebraciones como las Posadas del Migrante y el Vía Crucis Migrante (Navidad y Semana Santa), y antes de ser colocadas eran bendecidas por un sacerdote, más de una vez el padre Kendzierski; y en aquellas a las que no se podía poner el nombre se ponía la leyenda "No identificado". Cada año se ponían nuevas, según el recuento, y su estela crecía a lo largo del muro fronterizo frente al aeropuerto, por donde a diario pasaban y las veían miles de viajeros y tijuanenses.

Claudia Smith también invitó a colaborar a los artistas de San Diego como Michael Schnoor, co-fundador del BAW/TAF (Border Art Workshop/

Taller de Arte Fronterizo) en el Centro Cultural de la Raza en San Diego en la década de 1980, a Susan Yamagata y Todd Stands; ellos tres, además, están relacionados con los murales del Chicano Park/Parque Chicano de Barrio Logan, en San Diego, tanto pintando como restaurándolos tras ataques xenófobos. De este modo, la intervención artística colaboraba con reivindicaciones de tipo religioso, moral y político; acaso porque el arte mucho tiene de alumbramiento y desocultación (Heidegger, 2001).

Fue a partir de esta colaboración y ese proyecto entre actores sociales de México y Estados Unidos como se configura la temática registrada en las fotos de este ensayo y, en ese sentido, ellas registran e ilustran las consecuencias de una "necropolítica antiinmigrante".[2] De este modo, sus contrapartes en forma de necroética y necroestética, que algo tienen de culto y homenaje a unos muertos víctimas de una injusta seguridad fronteriza, contagian sentido a las ofrendas artísticas, a quienes no deberíamos olvidar porque está en juego la construcción de una sociedad y unas instituciones fundadas sobre valores y no intereses.

Con los años, el muro originario hecho con chatarra de la guerra de Vietnam se transformó en una infraestructura propia de un campo de concentración o un gulag (Alonso, 2014). Y el lado que da al sur, que da a México, se ha convertido en un lienzo artístico sobre el cual se plasman las más insólitas intervenciones artísticas y grafitis, con unas dinámicas propias que lo diferencian del arte plasmado en el muro de Berlín. Thierry Noir habría sido el primer artista que en 1984 habría pintado sobre el muro de Berlín. Se podría decir que el ya fallecido Michael Schnoor, Susan Yamagata y Todd Stands, apoyados en la logística por sus colaboradores tijuanenses, fueron los primeros que intervinieron artísticamente el muro de una forma temáticamente coherente y consistente a lo largo de los años.

De igual forma, si Sebastião Salgado (2000) fue el primer fotógrafo de fama internacional que fotografió el muro en sus primeros momentos, vinculado con las migraciones humanas para su trabajo recogido en *Exodus*, fotógrafos locales como Roberto Córdova al principio y en las últimas dos décadas Alfonso Caraveo, entre otros, registraron en distintos momentos

[2] Retomo el concepto de necropolítica de Mbembe (2011) en un sentido descriptivo. Considero que no encaja en un Estado jurídicamente garantista como el de EEUU, pero me permite jugar con la necroética y la necroestética presente y que Mbembe no utiliza.



el desarrollo del muro y escenas conectadas con él. De hecho, Córdova tiene fotografías de los primeros actos religiosos en el muro y de la colocación de las cruces. A su vez, Rascón (2009) fue de los primeros en fotografiar sistemáticamente el sur de Arizona cuando las muertes de migrantes se incrementaron allí.

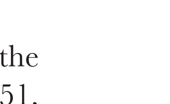
La post-etnografía no sólo asume el trabajo de campo multisituadamente en el espacio, sino también en diferentes periodos a lo largo de décadas; construye un objeto cultural o artefacto intelectual en múltiples espacios y temporalidades, donde el paso de los años trae degradación, desaparición y olvido. Estas fotografías reflejan una lucha de guerrillas sociocultural y artística contra el olvido estratégico promovido por los gobiernos de EEUU y México, ciertamente por razones distintas. Actualmente la muerte de migrantes o las protestas contra los muros fronterizos son dos temas asentados en los debates mediáticos y políticos actuales. Pero fueron aquellas organizaciones, activistas y artistas quienes con su persistente trabajo en Tijuana colocaron el problema en la agenda ética, estética y política. Las fotos nos dicen que alguna vez fueron así la frontera y el muro en Tijuana; que al igual que las flores de las ofrendas se marchitan, los muros de acero también se marchitan, herrumbran y pulverizan.

Finalmente, en medio de aquellos acontecimientos floreció una iconografía fundamentada en la simbología de las cruces con nombres y bendecidas, las "calacas" (tanto cráneos como esqueletos que simbolizan la muerte), garrafas de plástico de galones de agua vacías, que simbolizan la muerte en los desiertos, y la flor amarilla-anaranjada del cempasúchil (luz y memoria) ofrenda emblemática del día de muertos en todo México (Barón, 1994). Y, junto a los ataúdes que también se posicionaron en la iconografía, estos elementos pusieron en evidencia que el muro era un necroartefacto entre los dispositivos con efectos letales desplegados por una estrategia que se acerca peligrosamente a una necropolítica (Mbembe, 2011) de corte antiinmigrante, más que antiinmigratorio.



Bibliografía

Alonso, Guillermo (2003). "Human Rights and Undocumented Migration along the Mexican-US Border". *UCLA Law Review*, vol. 51, pp. 267-281.



— (2013). *El desierto de los sueños rotos. Detenciones y muertes de migrantes en la frontera México-Estados Unidos 1993-2013*. Tijuana: El Colef.

— (2014). "La frontera-gulag y las deportaciones de migrantes mexicanos". *Desacatos: Revista de Antropología Social*, núm. 46, pp. 14-31. https://doi.org/10.29340/46.1354

Arendt, Hannah (2005). *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial.

Badiou, Alain (2003). *Beckett. El infatigable*. Madrid: Arena Libros.

Barón, José (comp.) (1994). *Nahuas. Tradiciones, cuentos, ritos y creencias*. Pachuca: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo.

Beck, Ulrich (2000). "The Cosmopolitan Perspective: Sociology of the Second Age of Modernity". *The British Journal of Sociology*, vol. 51, núm. 1, pp. 79-105. https://doi.org/10.1080/000713100358444

Belting, Hans (2007) *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz. https://doi.org/10.2307/j.ctvm7bcgx

Buck-Morss, Susan (2009). "Estudios visuales e imaginación global". *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, núm. 9, pp. 19-46.

Delgado, Manuel (2018, 16 de febrero). "La vida de improviso". *El País* (sitio *web*). Recuperado de https://elpais.com/elpais/2018/02/07/seres_urbanos/1517978351_505973.html, consultado el 8 de agosto de 2022.

Eschbach, Karl *et al.* (1999). "Death at the Border". *International Migration Review*, vol. 33, núm. 2, pp. 430-454. https://doi.org/10.1177/019791839903300206

Fontcuberta, Joan (2011, 11 de mayo). "Por un manifiesto posfotográfico". *La Vanguardia* [sitio *web*]. Recuperado de https://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html, consultado el 8 de agosto de 2022.

Haraway, Donna J. (2016). *Manifiesto para Cyborgs. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Madrid: Puente Aéreo.

Heidegger, Martin (2001). *Caminos de Bosque*. Madrid: Alianza.

Hine, Christine (2008). "Virtual ethnography: Modes, Varieties, Affordances", en Nigel Fielding, Raymond M. Lee y Grant Blank (eds.), *The Sage Handbook of Online Research Methods*. Los Angeles: Sage, pp. 257-268. https://doi.org/10.4135/9780857020055.n14

Huntington, Samuel (2000). "The Special Case of Mexican Immigration". *The American Enterprise*, vol. 11, pp. 20-22.



Lerner, Gabriel (2004, 16 de febrero). "Retrato de la frontera". *La Opinión.*

Lévi-Strauss, Claude (1988). *Tristes trópicos*. Barcelona: Paidós.

Marcus, George E. (2001). "Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal". *Alteridades,* vol. 11, núm. 22, pp. 111-127.

— (1995). "Ethnography in/of the World System. The emergence of multi-sited ethnography". *Annual Review of Anthropology*, vol. 24, pp 95-117. https://doi.org/10.1146/annurev.an.24.100195.000523

Malinowski, Bronisław (1975). *Los Argonautas del Pacífico occidental*. Barcelona: Península.

Mbembe, Achille (2011). *Necropolítica/Sobre el gobierno privado indirecto*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.

Ortiz, Fernando (2003). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra.

Rascón, Anselmo. (2009). *Immigration, Deadly Adventure. The Path of the Fictitious American Dream/Emigración, Aventura de Muerte. La ruta del ficticio sueño americano.* Arizona: Anrafi International Publishing.

Rorty, Richard (1998). *El giro lingüístico*. Barcelona: Paidós.

Saddiki, Said (2017). *World of Walls: The Structure, Roles and Effectiveness of Separation Barriers*. Cambridge: Open Book Publishers. https://doi.org/10.11647/OBP.0121

Salgado, Sebastião (2000). *Éxodos*. Madrid: Taschen.

Smith, Claudia E. (2000). "La problemática migratoria del 2000. Guardián: perverso y contraproducente". *El Bordo*, núm. 6.

— (2001). "Migrantes en peligro mortal. Lo único que ha cambiado es la cantidad de muertos", en Teresa Fernández de Juan (coord.), *Los rostros de la violencia.* Tijuana: El Colef, pp. 54-67.

Wilson, Dean (2014). "Border Militarization, Technology and Crime Control", en Sharon Pickering y Julie Ham (ed.), *The Routledge Handbook on Crime and International Migration*. Londres: Routledge.

Zabalbeascoa, Anatxu (2021, 28 de noviembre). "Annie Leibovitz: Susan Sontag me leyó entero *Alicia en el país de las maravillas* sentadas bajo un árbol". *El País Semanal* (sitio *web*). Recuperado de https://elpais.com/eps/2021-11-27/annie-leibovitz-mi-vida-ha-sido-un-viaje-salvaje-y-lo-he-disfrutado-sin-aislarme-del-mundo.html, consultado el 8 de agosto.



Guillermo Alonso Meneses es antropólogo cultural, se doctoró en el Departamento de Antropología Social, Historia de América y África de la Universidad de Barcelona en 1995. Desde 1999 es investigador de El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, y sus intereses temáticos se centran en la antropología del mundo contemporáneo.

CONTENIDO

Vol. 5, núm. 10, septiembre 2022-febrero 2023
https://encartes.mx

ISSN: 2594-2999




ENCARTES
revista digital multimedia



RESEÑAS CRÍTICAS



DIRECTORIO

Ángela Renée de la Torre Castellanos
Directora de *Encartes*
Arthur Temporal Ventura
Editor
Verónica Segovia González
Diseño y formación
Cecilia Palomar Verea
María Palomar Verea
Corrección
Karla Figueroa Velasco
Difusión
Sergio Alejandro Velázquez Cruz
Formación en Wordpress









Equipo de coordinación editorial

Renée de la Torre Castellanos Directora de *Encartes* ▪ Arcelia Paz CIESAS-Occidente ▪ Santiago Bastos Amigo CIESAS-Occidente ▪ Manuela Camus Bergareche Universidad de Guadalajara ▪ Olivia Teresa Ruiz Marrujo El COLEF ▪ Frances Paola Garnica Quiñones COLSAN ▪ Arturo Gutiérrez del Ángel COLSAN ▪ Alina Peña Iguarán ITESO

Comité editorial

Carlos Macías Richard Director general de CIESAS ▪ Víctor Alejandro Espinoza Valle Presidente de El COLEF David González Hernández Director del Departamento de Estudios Socioculturales del ITESO ▪ David Eduardo Vázquez Salguero Presidente del COLSAN ▪ Magdalena Villarreal CIESAS-Occidente ▪ María Guadalupe Alicia Escamilla Hurtado Subdirección de difusión y publicaciones de CIESAS ▪ Érika Moreno Páez Coordinadora del departamento de publicaciones de El COLEF Manuel Verduzco Espinoza Director de la Oficina de Publicaciones del ITESO ▪ Jorge Herrera Patiño Jefe de la Unidad de Publicaciones del COLSAN ▪ José Manuel Valenzuela Arce El COLEF ▪ Luz María Mohar Betancourt CIESAS-Ciudad de México ▪ Ricardo Pérez Monfort CIESAS-Ciudad de México ▪ Sévérine Durin Popy CIESAS-Noreste ▪ Carlos Yuri Flores Arenales Universidad Autónoma del Estado de Morelos ▪ Sarah Corona Berkin DECS/Universidad de Guadalajara ▪ Norma Iglesias Prieto San Diego State University ▪ Camilo Contreras Delgado El COLEF ▪ Alejandra Navarro Smith ITESO

Cuerpo académico asesor

Alejandro Frigerio
Universidad Católica Argentina-Buenos Aires
Alejandro Grimson
USAM-Buenos Aires
Alexandrine Boudreault-Fournier
University of Victoria-Victoria
Carlo A. Cubero
Tallinn University-Tallin
Carlo Fausto
UFRJ-Rio de Janeiro
Carmen Guarini
UBA-Buenos Aires
Caroline Perré
Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos-Ciudad de México
Clarice Ehlers Peixoto
UERJ-Rio de Janeiro
Claudio Lomnitz
Columbia-Nueva York
Cornelia Eckert
UFRGS-Porto Alegre
Cristina Puga
UNAM-Ciudad de México
Elisenda Ardèvol
Universidad Abierta de Cataluña-Barcelona
Gastón Carreño
Universidad de Chile-Santiago
Gisela Canepá
Pontificia Universidad Católica del Perú- Lima
Hugo José Suárez
UNAM-Ciudad de México
Julia Tuñón
INAH-Ciudad de México
María de Lourdes Beldi de Alcantara
USP-Sao Paulo
Mary Louise Pratt
NYU-Nueva York
Pablo Federico Semán
CONICET/UNSAM-Buenos Aires
Renato Rosaldo
NYU-Nueva York
Rose Satiko Gitirana Hikji
USP-Sao Paulo
Rossana Reguillo Cruz
ITESO-Guadalajara
Sarah Pink
RMIT-Melbourne

Encartes, año 5, núm 10, septiembre 2022-febrero 2023, es una revista académica digital de acceso libre y publicación semestral editada por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, calle Juárez, núm. 87, Col. Tlalpan, C. P. 14000, México, D. F., Apdo. Postal 22-048, Tel. 54 87 35 70, Fax 56 55 55 76, encartesantropologicos@ciesas.edu.mx. El Colegio de la Frontera Norte Norte, A. C., Carretera Escénica Tijuana-Ensenada km 18.5, San Antonio del Mar, núm. 22560, Tijuana, Baja California, México, Tel. +52 (664) 631 6344, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, A. C., Periférico Sur Manuel Gómez Morin, núm. 8585, Tlaquepaque, Jalisco, Tel. (33) 3669 3434, y El Colegio de San Luís, A. C., Parque de Macul, núm. 155, Fracc. Colinas del Parque, San Luis Potosi, México, Tel. (444) 811 01 01. Directora de la revista: Ángela Renée de la Torre Castellanos. Alojada en la dirección electrónica https://encartes.mx. ISSN: 2594-2999. Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura de la revista. Se autoriza la reproducción parcial de los materiales publicados siempre y cuando se haga con fines estrictamente no comerciales y se cite la fuente. Salvo excepciones explicitadas, todo el contenido de la publicación está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.